

Title	<書評>渡辺文著 『オセアニア芸術--レッド・ウェーブの個と集合』 京都大学学術出版会、2014 年、5,700円 + 税、326頁
Author(s)	金谷, 美和
Citation	コンタクト・ゾーン = Contact zone (2015), 7: 357-363
Issue Date	2015-03-31
URL	http://hdl.handle.net/2433/209784
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

Contact Zone 2014 書評

渡辺文著

『オセアニア芸術 ——レッド・ウェーブの個と集合』

京都大学学術出版会、2014年、5,700円＋税、326頁

金谷美和

はじめに——変化を描く

第1章 芸術を人類学的に論じる

第2章 芸術、文化、ローカリティの共謀——オセアニアの現代芸術

第3章 芸術の家——オセアニア・センターの生活

第4章 芸術家になるために——ライフ・ストーリー

第5章 反覆される絵画——集合芸術のつくりかた

第6章 売れる絵と売れない絵——三つの市場と画家の葛藤

第7章 差異化される絵画——「自分の作品」のつくりかた

第8章 制作の場——描いているのは誰か？

第9章 オセアニアをさがして、再び

357

本書が対象としているのは、フィジーにおいて絵画を制作するアーティストたちである。彼らは、オセアニア・アートの創出をめざすオセアニア・センターに属して活動しており、集合的にレッド・ウェーブと呼ばれている。まず、本書の概要を述べた後に、論評したい。

第1章において著者は、芸術を人類学的に論じるための方法論について、先行研究を批判的に整理したうえで、本書でとるべき立ち位置を明確にしている。これまで非西洋の造形物を対象とした研究領域は、「民族芸術」や「工芸」として分析する人類学と、「芸術」として価値づける芸術論との分業体制が形成され、かつ「芸術」が「民族芸術」に優先する権力関係が固定化されてきたとする。この分業体制は、現代の芸術風景において境界領域を作り上げている。この境界を著者は、アーティストの個性を重視する「芸術」、集団的営為としての「民族芸術」と言い換えている。

著者は、オセアニアのアーティストたちの「芸術実践において、既存のアートワールドの提供する個人性と集団性という対立する二つの価値がいかにして参照され、生きられ、そのような緊張関係がいかにあらたな次元へと組み替えられていくかを明らかにする」(4

頁：以下、本書の引用頁は数字のみを記載する）ことを本書の目的であると定めている。

非西洋的な芸術を対象とした研究は、フランツ・ボアズらによる文化相対主義的な研究、美術史家らによる本質主義的な研究、そして構築主義的な研究を経てきた。構築主義的な研究は、芸術が制度的に構築されてきた歴史的経緯を明らかにし、そこに西洋近代と非西洋とのあいだにある植民地主義的イデオロギーを暴こうとする。そのような議論の一つが、ジェイムズ・クリフォードによる「芸術＝文化システム」批判である。彼は、近代西洋を舞台に、収集、分類という作業をとおして、エキゾチックなモノがコンテクスト化され価値を付与された諸過程を考察し、これらを可能にした西洋の制度的かつイデオロギー的なシステムを「芸術＝文化システム」と呼んだ。著者は、カテゴリー化の背景にある権力関係を暴き出すことの意義を認めつつ、これらの研究においては言説分析が中心であって、制作実践への注目という方法が過小視されたと指摘している。

次にあらわれたのが、モノの物質としての属性それ自体を論点化しようとする物質文化研究である。モノに人間と関わるなかでのエイジェンシーを見いだす、アクター・ネットワーク論などが展開されてきた。アルフレッド・ジェルは、芸術品や工芸品と分類されてきたものをいったん人工品という地平へおきなおし、社会的相互行為を媒介するインデックスという同一の基準で論じることが可能にした。著者は本書での研究視点をジェルのエイジェンシー論に依拠すると定めつつも、一方で、ジェルの議論が捨象した権力論にも目配りをする必要を強調する。つまり、芸術に関する人類学的研究を整理することによって明確になったのは、権力論の視座からのみで論じることの限界と、権力論を完全に捨象することの不適切さである。そして著者は、権力論とエイジェンシー論のあいだに隘路を切りひらく試みを展開することを宣言している。

第2章では、オセアニア地域における現代芸術が概観され、さらに、フィジーの「美術史」発展の経緯が述べられる。オセアニア地域において現代芸術は、独立運動や先住民の復権運動、ポストコロニアル期における国民、民族文化や地域文化の創出運動として発展してきた。伝統的技術や工芸品などのモノおよび実践が文化表象という新たな社会的文脈を獲得し、「芸術」として再解釈されてきたという歴史がある。フィジーにおいて芸術は、植民地期にヨーロッパ人によって社交や趣味、娯楽として、あるいは未知の他者を表象する方法として発展した。1964年にフィジー芸術協議会、1973年にフィジー美術アワードが設置され、1990年代以降はアート・イベントがさかんに行われるようになったものの、現代芸術はオーストラリアなど他のオセアニア諸国に比べると認知度は低いことが示される。

第3章では、本書の対象であるアーティストたちが所属する、オセアニア・センター（オセアニア芸術文化センター）の設立経緯について述べられる。オセアニア・センターは、1997年にオセアニア島嶼地域最大の総合大学である南太平洋大学キャンパス内に、エペリ・ハウオフアによって設立された。ハウオフアは、社会人類学者、社会学者、小説家としてフィジーの知識人層のあいだでカリスマ的な人物として知られていた。彼が提唱した「オセアニア」という概念は、植民地主義的発想から解放された、太平洋諸島の地域主義をうたったもので、その理念を基盤としてセンターは作られた。センターには、絵

画、立体芸術、舞踊、音楽の各パートがあり、そのうち絵画パートは、レッド・ウェーヴ、あるいはレッド・ウェーヴ・コレクティブという呼称で、ひとつの流派のとして認知されている。この流派の特徴は、ハウオフアの強い信念のもと、個人主義を排して、集団性が強調されていたことである。アーティストたちは、材料費や展示会開催費の援助を受け、このセンターにおいて寝食をともにしながら、絵画の制作に打ち込んでいたことが示される。

第4章では、レッド・ウェーヴのアーティストたちのライフ・ストーリーが焦点になっている。アーティストたちの人生における苦しみや痛みの経験が述べられ、彼らに共通しているのが、自分を受け入れてくれる場所をもたなかったという感覚であることが明らかにされる。また、フィジー人であるということが土地や慣習を共同所有することを意味する中で、そこから離れて都市に居住する人や親族ネットワークに組み込まれていない人びとは、帰属する社会空間をもたないに等しいということになる。この二つの意味で居場所をもたないアーティストたちにとって、センターはまさに家として機能していた。そして、苦しみや経験が、アーティストたちをつなぐ一本の糸になっていたことも示される。

第5章では、絵画そのものが分析の対象になっている。レッド・ウェーヴの絵画は、集合芸術という理念のもとに制作され、作品同士の類似性は正当とされていた。絵画作品をモチーフとスタイルという分析概念を用いて共通項を明らかにし、オセアニアらしさとの関連が検証されている。その結果、ハンディクラフトデザイン、男、女、男女不明の人物、魚、タトゥー、渦、鳥、目、手、シンボルなど特定のモチーフが、アーティストたちに共有され描かれていることと、グリッド・スタイル、リキッド・スタイルという二つの基底デザインが存在することが明らかにされる。さらに、オセアニアらしい絵かどうか、鑑賞者に対してインタビューをおこない、図像的特徴が多くの人によってオセアニアらしいと受け取られていることが示される。

第6章では、レッド・ウェーヴのアーティスト達が作品を販売する可能性のある、コレクター市場、土産物市場、デザイン市場という3つの市場について論じられる。作品を「芸術」として買ってもらえるのはコレクター市場のみであり、芸術作品の制作を求めるハウオフアの理念から、レッド・ウェーヴのアーティスト達は、ほかの二つの市場へのアクセスを禁じられている。アーティスト達は自分の名前で作品を発表できるコレクター市場で活躍することを望んでいるものの、この市場は小さく、彼らは経済的困難を常に抱えている。一方、ほかの二つの市場は、相対的に大きく経済的利益もあるが、匿名性が求められるため、アーティストはジレンマを抱えていることが示される。

第7章では、2009年にセンターの設立者であったハウオフアが亡くなり、それまでセンターでの創作活動に不満をもっていたアーティスト達が、センターを離れ、個性への傾倒を強めた制作にすすんでいく姿を記している。ハウオフアの存命中は、オセアニアという共同性のもとに、個々のアーティストの個性が捨象され、差異の形成が助長されるような外での活動も制限されていた。個性への傾倒は、第5章で論じた基底スタイルから離れ、差異化されたスタイルの作品が生産されていく傾向から明らかにされている。

第8章では、「描く」という場面が掘り下げられている。描く、あるいは絵を見るとい

う行為のうちに、行為連関を見いだし、個性と集団性が対立しないつながりの姿を描く試みがなされる。「筆が動く」、「絵具が踊る」といったアーティスト自身による言葉に導かれて著者は、彼らの「描く」行為を分析している。著者はアルフレッド・ジェルのエージェントについての議論に依拠し、アーティストの個性きわだつスタイルは、筆や絵具という「圧倒的なエージェント」(272)がアーティストの身体と共振することで生じているとしている。

第9章において、著者は、第1章で述べた問題認識に立ち戻り、個人と集団という不毛な二項対立へと回収されないようなかたちで、レッド・ウェーブの営みを定位する方法について考察している。ここで著者は、スタイルという分析概念を用いて、アーティストの絵画制作の実践が、変化を基軸にしながら「オセアニア」という集合概念との連続性を生み出しているメカニズムを論じている。そこで援用されているのが、ジェルによるスタイルの概念(280)である。

以下、評者の論評を記したい。本書を通して著者は、オセアニア島嶼域という「民族芸術」の本拠地であり「芸術」の周縁地にて芸術を希求し、にもかかわらずそのうちに地域性をも追求するとされる人びとの制作実践を描き出してきた。著者は、アートワールドという権力の中心との交渉を分析の射程にいれつつ、議論の中心はそこからずらして、制作の場に焦点を置くことによって、芸術(個人)と民族芸術(集団)という二極の枠組みを解体することができたと主張している。

では、著者は、制作実践についての民族誌的記述を踏まえて、「芸術実践において、既存のアートワールドの提供する個人性と集団性という対立する二つの価値がいかにして参照され、生きられ、そのような緊張関係がいかにあらたな次元へと組み替えられていくかを明らかにする」という当初の目的を論述できているかどうかという観点から考えたい。結論から言うと、個人性と集団性のあいだを往還しながらアートの実践を重ねていくアーティスト達についての記述のうち、彼らのオセアニア・センターでの共同生活や仲間との関わりについての部分は成功していると言える。しかし一方で、絵画の制作実践については、残念ながら論述が不十分であると言わざるをえない。その点を、著者が提示した「スタイル」という概念から論じたい。

個人性と集団性という二極の枠組みを解体する突破口となる概念として著者が位置づけたのが、「スタイル」である。スタイル(様式)は、物質文化の類型を示す概念として人類学や芸術論のなかでしばしば用いられてきた。著者は、レッド・ウェーブ・アートの図像的共通項を明らかにするために、スタイルという概念は有効であるとしながら、類型化にとらわれる危険性についても警告を発している。著者は次のように述べる。「ひとつのまとまりとしての特性を具えながらも、つねに変化を内包し、異質なもののとのつながりを形成しようとする意思に満ちた、動態的な集まりとしてスタイルを捉えることを試みたいのである。」(182)そして、著者は終章において、ジェルのスタイル概念を援用して、ネットワークとしてのスタイルという概念を提示している。

レッド・ウェーブの絵画のスタイルは、基底スタイルと著者が呼んできた集合的なスタイルがあり、そこから差異化された個人のスタイルがあった。ジェルにならって、集合的

スタイルと個人的スタイルを同形の関係性によって構成されたものとみなすことによって、基底スタイルと差異化されたスタイルは、連続性を獲得しているのだと著者は主張する。スタイルを生み出す過程は制作行為に埋め込まれており、意識を超えた遂行的な連関が形成されている。レッド・ウェーブの芸術は、スタイルというネットワークのなかに埋め込まれており、このようなスタイルのネットワークにおいては、個人と集団のスタイルは連続的なものであるというのが著者の主張である。

ネットワークとしてのスタイルという概念が提示されたのは、アーティストたちの制作実践の観察からである。一般に考えられているような、スタイルを生み出そうとするアーティストの意図的な意思の働きによってではなく、絵具や筆といった物質性を有したモノがエイジェントとして身体に働きかけることで、スタイルが生み出されていったという著者の考察によっている。そこで、絵具や筆といったモノが、単に人間に従属し、人間の行為によってだけ意味づけられるような受動的な存在ではなく、モノ自体が能動的に人間に働きかける力を示そうとしている。

「アーティストたちはみずから筆を動かす全能の主体として認識し、自分の差異化されたスタイルを考案すべく筆を操っているのではない。そうではなくて、筆は制作の場におけるひとつのエイジェントとしてふるまっており、その行為にアーティストたちの身体が共鳴し、そこからあらたなスタイルが刻まれていった」(268)と著者はいう。

しかし、評者が問いたいのは、ここで著者がエイジェンシー論を援用することによって、むしろ「描く」という行為をブラックボックスにに入れてしまったのではないかということである。そしてそのことが、ネットワークとしてのスタイル概念が説得的に導き出されることを阻んでいるのではないかということである。

著者は、制作の場におけるエイジェントである絵具や筆のモノとしての重要性を強調しつつ、それらの物質性について十分に論述しているとは言えない。というのは、絵画の制作実践のユニークさの一つに、絵具、支持体（紙やキャンバスなど）、道具（筆など）の組み合わせや使い方によって生み出されるマチエール（絵画平面における質感）をつくるのが挙げられるが、著者はそれに意識的であったようには見受けられないからである。マチエールは、絵画の物質性とも言い換えることができる。

例えば、絵具について述べよう。まさに絵画制作の場で起こっている醍醐味の一つは、絵具によって引き起こされている。しかし著者は絵具についてはほとんど述べていない。本書の冒頭から、アーティストたちが制作しているのは、「絵画」とのみ示されており、どのような画材を用いて描かれた絵画であるのかが全く示されないまま、制作実践についての記述がすすめられている。204頁で「アクリル絵具」という言葉が初出し、263頁になってようやくアーティストたちが使用する絵具が、油絵具とアクリル絵具、もしくはその混合であることが読者に開示される。

なぜ、絵具の種類が重要だと考えられるのか。それは、絵具の種類と「どのように描くか」＝スタイルとは切っても切り離せない関係があるからである。油絵具は油性の溶液で溶かし、乾きにくい特徴がある。その性質を利用して、あえて筆や筆以外の道具、あるいは指を用いて、描いた跡を表現にとりこむことがおこなわれる。また、濃度や混入物に

よって量感をもたせることもできる。アクリル絵具は水溶性で、かつ速乾性があるために、塗り重ねや加工がしやすいという素材上の特徴がある。また、透明性と不透明性のものがあり、使い分けによって色を塗り重ねたときの質感が異なる。

著者は、アーティストたちの絵具の選択について、「油絵具は高価で、溶剤も確保しにくいので、その代替品としてのアクリル絵具が好んで用いられる。」と述べているが、値段の高低のみで絵の具を選択しているのではないはずである。絵具の画材としての特徴と、そこからうみだされる表現上の可能性を見極めて、自らの表現したいものに合わせて選択を行っているはずである。予算や入手可能性の限界から、アクリル絵具を選択せざるをえないとしても、この絵具から得られる質感や物質性を鑑みて、工夫したり、新しいやりかたを編み出したりしているはずである。

絵具や筆と身体との共鳴には、分厚い相互行為の連なりがあるはずで、そのことを著者は十分に記述していないという不満が残ってしまう。絵具の物質性のもつ重要性に言及するのであれば、絵具によって生み出されるマチエールとそこから喚起されるアーティストとの往還について論じるべきであった。そうすれば、アーティストがスタイルを生み出す過程における絵具や筆がエージェントとして保持している力や、スタイルをうみだす過程にアーティストの意図を排除する必然性について、より説得的に著者の持論を展開することができたのではないかと考える。そのうえで初めて、著者の述べるネットワークとしてのスタイルという概念を提示することができ、さらにアーティストの制作実践が個人性と集団性の二極を超えたものとして記述することが可能になったのではないだろうか。

データ記載について指摘したい。絵画を資料として提示する際に、著者は、作者名、作品タイトル、制作年を記載している。それに加えて上記したように画材についての情報が必要であったし、さらに縦横のサイズの記載が欲しかった。絵画の物質性について論じている著者の議論の展開上、絵画の大きさが不明であることは致命的である。

評者は、個人性と集団性のあいだを往還しながらアートの実践を重ねていくアーティストたちについての記述にはある程度成功していると上記した。著者は、植民地主義批判からうまれ、オセアニアの地域主義を具現する理念をもって創出されたレッド・ウェーブ・コレクティブという芸術運動に2004年から2012年という長期にわたって伴走し、アーティスト各人の制作活動と人生に寄り添いつつ記述をしている。著者は、この芸術運動の理念のユニークさを理解しつつ、それを権力論に切り縮めることをあえて避けている。アーティストたちの日常生活や日々の制作実践を細やかにすくいあげたデータは、フィールドに沈潜した綿密な現地調査によって初めて可能であり、文化人類学ならではの醍醐味の感じられる民族誌である。アーティストとの対話を通して聞き取られた彼らの印象的な言葉の数々や、それらの言葉に導かれるように、制作実践を読みといていくプロセスには読み応えがあった。この点は高く評価したい。本書の魅力は、芸術を職業として選択し、実践する人びとが実践をとおしてつながり集合していく、そのプロセスが開示されていることにある。これはまさにコミュニティ、あるいはつながりといったものが、実践を通じてたちあがってくるその現場について書かれている。オセアニア・センターの活動は現在進行形であり、設立からまだ月日も経っていない。センターの活動や参加アーティスト

たちの作品についての研究や評価は、今後あらわれてくることだろう。その際、本著が資料的価値を有するものとなるであろう。

<参考文献>

クリフォード、ジェイムズ 2003 『文化の窮状——二十世紀の民族誌、文学、芸術』 太田好信・慶田勝彦・清水展・浜本満・古谷嘉章・星埜守之訳、人文書院。

Gell, Alfred 1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press.